

Il corpo di Marie Rogêt: Poesis di un delitto.

PAOLA I. GALLI MASTRODONATO

Perchè ritornare su Poe oggi? Al di là della passione critica che evoca il Maestro della *fiction* e dell'immaginario moderno, mi sembra doveroso interrogarsi sul ruolo che Egli riveste all'interno dell'ormai vastissimo campo delle nostre ricerche e dei nostri interessi accademici. Se si tiene conto dei circa 2500 titoli di critica, saggistica e dissertazioni di dottorato censiti nella *MLA International Bibliography* dal 1961 al 1996, si ha sicuramente l'impressione di avere a che fare con un autore ormai consacrato dal canone letterario americano, mentre risulta tuttora più difficile evocarne lo spessore mass-mediologico, l'ormai debordante presenza di Poe nella cultura di massa dei nostri giorni, dal rapporto con il cinema, le arti visive, la musica, la para-letteratura e, in generale, l'esplosione dei generi: l'orrore, la fantascienza, il "romanzo giallo", il fumetto.¹ A questo riguardo, è forse utile ripercorrere brevemente la fortuna critica di Poe nelle Lettere moderne, affinché si possa misurare l'entità di un fenomeno culturale di vaste proporzioni che travalica la mera esistenza biografica di un autore e delle sue opere.

La vita tormentata di Poe e soprattutto la morte ad appena quarant'anni nel 1849, in circostanze oscure e mai chiarite (studi recenti sembrano avvalorare la tesi di un complotto politico dei Repubblicani che lo avrebbero drogato e lasciato moribondo sulle banchine del porto di Baltimora, durante una campagna elettorale particolarmente esacerbata), contribuiscono a fabbricare da subito la leggenda dell'autore "maledetto"² poi ripresa dai simbolisti francesi. Si trattò, in realtà, di una sapiente opera di denigrazione e calunnia che accompagnerà Poe durante tutta la sua breve ed intensissima vita. Infatti, nonostante la fortuna sorprendente di cui Poe godette in Europa mentre era ancora in vita (Alphonse Borghers tradusse in Francia "The Gold-Bug" nel 1846), in America la potente congrega dei letterati ufficiali preferì far finta che non fosse mai esistito, tanto che l'influentissimo vate del New Criticism, F. O. Matthiessen, non lo incluse nel suo *American Renaissance* del 1941, mentre dedicò ampio spazio ai contemporanei Hawthorne, Melville e i Trascendentalisti. Naturalmente, al di là di qualsiasi scomunica o steccato di parte, le sue opere sopravvissero e decretarono il successo planetario di Poe a quasi due secoli dalla sua nascita.³

¹ Sono grata ad una mia studentessa di Potenza per avermi segnalato un sito su Internet dedicato ai "Poe Films", così come devo a mio figlio l'aver attirato la mia attenzione su un nuovo fumetto della Bonelli Editore, *Magico Vento*, ed in particolare sul personaggio di un cronista d'assalto nell'epopea del West americano, Willy Richards detto Poe, "per la straordinaria somiglianza con il famoso scrittore". È singolare che la rappresentazione grafica adottata dal disegnatore, Ortiz, ricalchi fedelmente la descrizione fornitaci nel 1833 dal giudice Latrobe in occasione del primo premio assegnato dal *Baltimore Saturday Visiter* per il racconto "MS. Found in a Bottle": "Egli era se non altro, al di sotto della taglia media, eppure non lo si poteva dire di piccola statura. Il suo aspetto era estremamente piacevole, e il suo portamento eretto e gradevole, come di qualcuno che fosse stato educato in tal senso. Egli era vestito di nero, e la sua giacca era abbottonata fino alla gola, dove incontrava il rigido colletto nero che allora tutti portavano. Non una particella di bianco era visibile. [...]" cit. in David Galloway, Introduction, *Selected Writings*, p. 30, mia enfasi, a sottolineare l'effetto di lettura indiscutibilmente *dark*, ad oltre un secolo e mezzo di distanza.

² Si veda la quarta di copertina dell'ed. Sansoni del 1965 dei *Racconti straordinari*: "Una fantasia allucinata e intensa, una personalità nevrotica, minata dall'abuso dell'alcool e segnata, nell'arco della breve vita, da calamità di ogni genere: dove trovare fonti più plausibili a quella capacità di escogitare effetti spaventosi, che sta alla base della produzione di Edgar Poe?"; stessa impostazione biografica da parte di Carlo Izzo per il suo manuale del 1967, Sansoni. Del resto, Bertrand Rougé (1984) ripropone esattamente la stessa equivalenza tra vita ed opere: "Minato dall'alcolismo e dalla malattia, E. A. Poe morì il 7 ottobre 1849, dopo due giorni di delirio. Quei due giorni sulla soglia della morte, tra la vita e il trapasso, sono a immagine della sua opera, delirio che continuamente tenta di gettare un ponte fra le sue due isotopie maggiori" (mia enfasi, 473).

³ Uno studio recente, il bel libro di Jonathan Elmer, *Reading at the Social Limit* (1995), contribuisce in modo decisivo a riequilibrare i termini di una polemica sempre più accesa: "Molti critici sono sconcertati, a volte fino al vituperio, dal fatto che Poe si pone simultaneamente quale figura germinale di una traiettoria modernista centrale (che porta tramite Baudelaire al Simbolismo francese e da lì verso l'alto modernismo di Eliot ed altri) ed allo stesso tempo è riconosciuto

Fu grazie agli inizi difficili e sempre “contro” un certo modo di farsi strada tra gli editori e le riviste a grande diffusione, che Poe si pone come critico di se stesso e di quello che scrive, elaborando, parallelamente al suo ruolo di scrittore, quello ancor più controverso di critico letterario e teorico “strutturalista” *ante-litteram* (il suo testo *princeps* rimane la *Philosophy of Composition* dell’aprile 1846). La fortuna critica di Poe inizia in Francia attraverso il tramite di Baudelaire che ne traduce i racconti prefacendoli con importanti saggi critici, singolare esperienza poetica che avrà come conseguenza principale quella di formare un patrimonio comune di tematiche, spunti narrativi e principii teorici (uno fra tutti, l’autonomia dell’arte) per il nascente movimento simbolista da un lato (Mallarmé e Verlaine nell’Ottocento e poi Valéry e Rimbaud nel Novecento), mentre provocherà dall’altro l’importante influsso del racconto “di razicinio” per lo sviluppo del romanzo poliziesco o “noir”.⁴

A cavallo tra i due secoli, irrompe in Occidente Freud che rivoluziona i punti di riferimento etici ed esistenziali della nostra cultura, ponendo, con *L’interpretazione dei sogni* (1899), il discrimine fra il conscio e l’inconscio: la sua allieva Marie Bonaparte rileggerà tutta l’opera di Poe in chiave psico-analitica determinando quella visione “patologica” dell’universo del Nostro dalla quale faticiamo ancora a liberarci⁵. Nel nostro secolo, il surrealismo dadaista dapprima e lo strutturalismo poi, inseriscono Poe e la sua opera, sia poetica che in prosa, tra le avanguardie, anche grazie all’importante traduzione dei formalisti russi degli anni ‘20 da parte dei nuovi teorici (innanzitutto Tzvetan Todorov e Julia Kristeva). Infine, il decostruzionismo di Lacan e Derrida negli anni ‘60 e ‘70 è l’ultimo contributo, in ordine di tempo, della critica francese che sembra essersi appropriata fin dagli esordi, in un certo senso, dell’autore americano e delle sue successive “incarnazioni” critiche.

Dalla Francia e dal mondo neo-latino in genere, si dipana un altro filone critico di estrema importanza che porta verso l’America Latina ed in particolare verso un autore del nostro secolo: Jorge Luis Borges. Lo scrittore argentino riprenderà integralmente, adattandola alla specificità del canone letterario latino-americano, la poetica del *detective novel* elaborato da Poe come metodo di indagine del reale, nella sua serie parallela di racconti polizieschi ambientati a Buenos Aires.⁶ Stranamente, la fortuna di Poe in Italia è apparentemente più discreta e non così direttamente percepibile. Il tramite maggiore rimane Baudelaire (il quale aveva tradotto “Mesmeric Revelation” nel 1848) dal quale si effettuano le traduzioni di fine secolo e del periodo della “scapigliatura”; bisognerà poi attendere fino al secondo dopoguerra quando inizia *ex-novo* la grande stagione delle riscritture dei “classici” americani da parte di Pavese, riscritture che trascurano tuttavia proprio Poe ed altri autori ritenuti “popolari”, i quali iniziano a glissare verso le zone del grande consumo para-letterario (mi riferisco al “giallo” Mondadori). Si dovrà attendere la generazione degli americanisti degli anni ‘50 e ‘60 (fra i quali cito Fernanda Pivano, Elio Vittorini e G. Baldini che traducono *Gordon Pym* nel 1954 e nel 1958, rispettivamente) per impostare un nuovo approccio critico che tenesse conto dei molteplici apporti europei (tra i quali occorre tenere presente la “migrazione” fin dagli esordi di Poe verso la Russia e Dostojevski in particolare) e pan-americani.

quale pioniere di vari e duraturi generi culturali di massa: la narrativa poliziesca e la fantascienza, insieme ad alcune forme del genere horror sensazionale o gotico, divenuti oggi, per usare un termine di Poe, ‘onnipresenti’. Certamente, il perdurare tenace di Poe nella storia della letteratura, a scapito di una forte tradizione di condiscendenza nei confronti della sua opera, sembra richiamare gli spettrali ritorni di qualche suo personaggio”, p. 2.

⁴ Jany Berretti ha messo in luce quanto il lavoro di Baudelaire, il quale aveva tradotto solo 43 dei 70 racconti di Poe, abbia in realtà rappresentato un “ostacolo” alla piena conoscenza dell’Autore americano da parte del pubblico francese, perpetuando una visione “mitificante” e spesso inesatta di colui che si voleva glorificare innanzitutto come “poeta”; cf. “E. A. Poe en traduction française: questions de méthodologie”, *Revue de Littérature Comparée*, 2/1989, pp. 189-196.

⁵ Si veda *Edgar Poe, Sa vie - son oeuvre, étude analytique*, 1958, 3 voll., monografia alla quale Freud stesso appone la Prefazione. Una recente rivisitazione di questo approccio la si può riscontrare nello studio di Paola Zaccaria, *Forme della ripetizione: Le ipertrofie di Edgar Allan Poe, I deficit di Samuel Beckett*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1992.

⁶ Cf. John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994, e Gustavo Perez Firmat, ed., *Do the Americas Have a Common Literature?*, Durham: Duke University Press, 1990.

Per ritornare negli Stati Uniti, e per esteso, nel mondo anglofono, ho già accennato ad una prima fase di aperta denigrazione della memoria stessa dell'Autore appena scomparso da parte del reverendo Griswold che doveva curare la pubblicazione testamentaria dell'opera, mentre la celebre *Edinburgh Review* stigmatizzava nel 1858 presso il pubblico scozzese e britannico il ruolo a suo avviso del tutto negativo rivestito da Poe nelle Lettere. Fortunatamente, di lì a poco, il testimone, quanto scomodo verrebbe da dire, verrà raccolto da un grande maestro della *mystery fiction*, quel Sir Arthur Conan Doyle creatore del *detective* per eccellenza, Sherlock Holmes. Con l'avvento del modernismo, il ruolo di Poe in Inghilterra sarà notevolmente rivalutato da T. S. Eliot e D. H. Lawrence (*Classic American Literature*, 1924). In Patria, la rivalutazione di Poe sarà dapprima lenta e circospetta e poco incline ad interessare le sfere alte della critica letteraria proprio in virtù del suo essere ormai entrato a pieno titolo nella grande *stream* della letteratura popolare e di largo consumo (*dime novels*, *pulp serials*, *science fiction*, *mysteries*, ecc.), settore che si considera lontano dalle speculazioni accademiche e universitarie dove si elabora negli anni un'idea di letteratura americana basata prevalentemente sul *puritan bias*, quel mito delle origini bianche, protestanti ed espansioniste del Paese. Gradualmente, tuttavia, ci si rende conto che l'occultamento a cui è stato sottoposto Poe in America risalta in modo stridente rispetto alla fama eclatante e al ruolo vincente da lui ricoperto nel Vecchio Continente. Si cerca febbrilmente di recuperare il tempo perduto, anche in virtù di una progressiva sprovincializzazione della cultura americana che riesce finalmente ad affrontare anch'essa la sua "questione meridionale" ed assegna agli scrittori sudisti, ai quali Poe appartiene, quel ruolo fondamentale che spetta loro.

Avviene così negli anni '60 la fondazione a Baltimora della rivista *Poe Studies* (oggi edita dalla University of Washington, Pullmann) che assurgerà in breve tempo ad organo ufficiale della critica sul Nostro, capitalizzando sino ad oggi un vero patrimonio di ricerche, studi, apparati bibliografici ed indagini testuali e filologiche che contribuiscono a ridefinire e rivalutare tutte le grandi questioni che troviamo oggi sul tappeto: dalla psico-patologia del quotidiano alla lettura femminista delle eroine donne, dal decostruzionismo lacaniano applicato alla "Lettera rubata" alla genesi strutturalista del racconto d'investigazione, dall'analisi pre-marxiana della metropoli all'esperienza-limite (*borderline*) dell'io narrante, dal rapporto fra modernità ed alienazione simbolicamente irrisolto attraverso il discorso sulla morte/non-morte, dal problema dell'arte nell'era della riproducibilità tecnica/tecnologica (per riprendere W. Benjamin), fino agli studi estremamente originali di uno dei massimi studiosi, Burton R. Pollin, sui rapporti fra le poesie di Poe e la musica, senza dimenticare le riscritture contemporanee dei racconti fatte dal maestro dell'*horror*, Stephen King. Un recente saggio di T. Giartosio ci riconferma infatti le direttrici fondamentali della critica odierna: "Fenomenologia, psicologia analitica, critica simbolica, e più di recente l'onda lunga della decostruzione e della psicoanalisi lacaniana: da molto tempo sono queste le tendenze che si spartiscono il grosso degli studi su Poe" (1996, p. 82). È innegabile, quindi, che anche il discorso che ci apprestiamo a compiere debba partire dalla ricognizione di questo vasto panorama critico per poi approdare sulla sponda, si spera, di una serena visione personale.

Tuttavia, per chiudere queste note preliminari, mi pare opportuno che anche le Opere del nostro Autore siano sottoposte ad una presentazione sinottica che ci aiuti a ripercorrere le tappe fondamentali di un processo creativo che ha pochi eguali nella letteratura mondiale. Iniziando dalla produzione in versi, ricordiamo che la prima raccolta di poesie è costituita da *Tamerlane and Other Poems*, "by a Bostonian", stampate presso un giovane tipografo nel 1827; nel numero di dicembre 1835 del *Messenger* Poe pubblica le prime scene della tragedia incompiuta in *blank verse*, *Politian*; pubblica poesie sulle varie riviste a cui collabora e nel 1843 appare su *The Pioneer*, "Lenore"; nel novembre 1843 inizia il ciclo di conferenze itineranti su "Poets and Poetry of America"; mentre collabora a New York allo *Evening Mirror*, pubblica sul numero di gennaio 1845 "The Raven", un enorme successo di dimensioni popolari e critiche: si effettuano numerose ristampe e finanche parodie.

Per quanto riguarda la prosa, nel 1833 Poe vince il primo premio indetto dal *Saturday Visiter* per "MS. Found in a Bottle", mentre "The Visionary" (poi "The Assigination") appare nel

numero di gennaio 1834 del *Godey's Lady's Book*, il primo racconto ad essere stampato su un periodico a grande diffusione; nel 1835 inizia a collaborare con Thomas W. White, potente editore del *Southern Literary Messenger* di Baltimora, per il quale scriverà, tra l'altro, il primo racconto lungo, "Hans Phaall", e "nel giro di pochi mesi porta la tiratura del settimanale da settecento a tremilacinquecento copie la settimana" (Izzo, 208-209); nel 1837 pubblica "Ligeia", considerata da Poe "il mio miglior racconto", e nel 1838 dà alle stampe il suo unico romanzo, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*; nel 1839-40 inizia la collaborazione con il *Gentleman's Magazine* di Philadelphia nel quale includerà anche "The Fall of the House of Usher" e "William Wilson"; a fine 1839 escono i *Tales of the Grotesque and Arabesque*, due volumi che raccolgono i 25 racconti scritti sino ad allora; George Graham crea nel novembre 1840 il *Graham's Magazine* per il quale Poe scrive nel numero di dicembre "The Man of the Crowd": diventa redattore della rivista "portandone la tiratura, in meno di due anni, da cinquemila a quaranta mila copie la settimana" (Izzo, 209); contribuisce con "The Murders in the Rue Morgue" nel 1841, il primo dei racconti che egli definisce "del raziocinio"; scrive anche poesie e saggi sulla crittografia; nel 1842 pubblica "The Masque of the Red Death" e "The Pit and the Pendulum"; dopo aver abbandonato Graham, pubblica su *The Pioneer* "The Tell-Tale Heart" nel 1843; nello stesso anno "The Gold-Bug" vince un premio di 100\$ e gode di un successo immediato: le ristampe multiple ed una versione drammatica consacrano Poe quale autore immensamente popolare; pubblica nel 1846 "The Cask of Ammontillado".

Nel 1831 aveva pubblicato il suo primo saggio critico, "Letter to Mr. B.—"; in questo periodo (1834-35) Poe è conosciuto con il nomignolo di "tomahawk man" per le recensioni trancianti con le quali stigmatizza l'ambiente a lui contemporaneo (P. F. Quinn ed., 1363); su *The Pioneer* del 1843, diretto da James Russel Lowell, pubblica "The Rationale of Verse"; pubblica nel 1846, benchè malato e in ristrettezze economiche, "The Philosophy of Composition"; nel 1847, dopo la morte di Virginia, scrive molte recensioni e i primi appunti per *Eureka*; nel 1848-49 si rimette lentamente e pronuncia la conferenza "The Poetic Principle" a Providence; nel 1849 collabora al settimanale popolare *Flag of Our Union*, il 7 ottobre muore di "congestione cerebrale" a Baltimora dove era stato trovato in stato di semi-incoscienza quattro giorni prima.

Alla luce di quanto detto sinora, il "trittico" che inaugura il racconto d'investigazione—"The Murders in the Rue Morgue", "The Mystery of Marie Rogêt" e "The Purloined Letter"—si pone come modello di una nuova estetica della modernità, dove il rapporto tra scrittura del delitto ed esposizione del corpo-cadavere di Marie Rogêt riassume il triangolo sociologico autore-testo-lettore, in una perfetta simbiosi fra il tessuto del racconto e il suo pubblico di fruitori.⁷ Tuttavia, affinché si possano cogliere fino in fondo le straordinarie assonanze evocate da Poe, occorre reinserire il trittico nel solco di una tradizione che le successive incrostazioni esegetiche della critica hanno notevolmente occultato, quel *Gothic Romance* del Settecento inglese che tanta importanza riveste nello sviluppo del discorso romanzesco nel suo insieme⁸ e che, come vedremo, è all'origine del *tale of ratiocination* brillantemente inventato da Poe.

Nel 1794 veniva pubblicato a Londra, *Caleb Williams, or Things as They Are*, di William Godwin: racconto in prima persona della scoperta di un crimine avvenuto nel passato per il quale sono stati giustiziati degli innocenti; le prove inconfutabili del delitto sono racchiuse e nascoste da Falkland, il colpevole, in uno "scrigno di ferro" dove le scopre Caleb, il servitore, mosso da una

⁷ Intendo avvalermi della prospettiva critica e metodologica inaugurata da Hans Robert Jauss in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*: "Ciò che doveva rinnovare lo studio della letteratura e condurlo fuori dai vicoli ciechi di una storiografia insabbiatasi nel positivismo, di una interpretazione ormai solo al servizio di se stessa o di una metafisica dell'*écriture*, oppure di una comparatistica che faceva del confronto un fine in sé, non era la panacea di tassonomie perfette, sistemi chiusi di segni e modelli descrittivi formalistici, ma una scienza storica che muova dal lavoro produttivo del comprendere per interpretare l'opera attraverso i suoi effetti e la sua ricezione, per intendere la storia di un'arte come processo di comunicazione tra autore e pubblico, passato e presente", 25.

⁸ Cf. Paola Galli Mastrodonato, *La rivolta della ragione: il discorso del romanzo durante la Rivoluzione francese (1789-1800)*, Potenza: Congedo, 1991.

“insaziabile curiosità”. Da questo momento in poi, Caleb dovrà fuggire e nascondersi per cercare di far perdere le proprie tracce a Falkland, il quale impiega delle “spie” per scovarlo e eliminarlo, primi esempi di “investigatori privati”. Per la prima volta viene applicato al testo letterario il modello ermeneutico *logico-deduttivo*, in base al credo filosofico di Godwin secondo il quale noi siamo il prodotto delle circostanze esterne (oggettificazione del reale).

Riprendendo K. W. Graham e il suo *The Politics of Narrative*, occorre indagare ulteriormente l’apporto determinante del romanzo di Godwin per l’evoluzione del racconto poliziesco. Citando le probabili fonti, nel modello di “investigazione” che oppone il “curioso” Caleb al “malinconico” Falkland, “Godwin sembra aver appreso la scrittura di questa prima storia di investigazione dall’Amleto di Shakespeare”: Amleto cerca infatti di portare allo scoperto il crimine commesso da Claudio anche attraverso l’espedito del “teatro nel teatro”; nello stesso modo Falkland deve giudicare una vicenda di omicidio simile alla sua mentre Caleb spia ogni sua reazione. Tenendo presente che il “romanzo poliziesco standard” si basa su di una “sequenza che inizia con una percezione del mistero e termina con la confessione della colpa”, “la fase finale della storia d’investigazione presenta la soluzione ai misteri”. In questo senso, si segnala una forte differenza con Dupin, il quale appartiene al “sottotipo raziocinante della narrativa poliziesca”, mentre Caleb è “più attivo e meno puramente cerebrale”. Secondo Ian Ousby (*Bloodhounds of Heaven*, 1976), Caleb è “il primo investigatore importante del romanzo inglese”. Ousby identifica una sequenza in sei fasi: 1. *sospetto*, 2. *interrogazione*, 3. *sorveglianza*, 4. *conferma del sospetto*, 5. *confessione*, 6. *soluzione*.

Ed ancora, Gines, che agisce per conto di Falkland, è il primo “investigatore privato” della letteratura, “progenitore” del Javert dei *Misérables*, l’implacabile poliziotto che dà la caccia all’evaso Jean Valjean attraverso interminabili peripezie e svariati volumi. Formalmente, due elementi sono essenziali: il primo, è la “unità di azione” che è stata determinante per gli autori di *detective fiction*, come riconosce lo stesso Poe in una risposta ad una lettera di Dickens del 6 marzo 1842: “Godwin e Bulwer sono i migliori costruttori di trame della letteratura inglese” (in *Critical Writings*); il secondo, è determinato dalla scelta, importantissima, della prima persona che preannuncia il “romanzo giallo moderno” (i racconti di Poe saranno tutti, salvo quattro, alla prima persona).

Secondo Graham, *Caleb Williams* è un esempio di “letteratura della crisi”, nella quale “la minaccia esterna crea l’incertezza interiore”, dove si affina il senso del peccato e di un mondo ostile. Ritroviamo infatti “il terrore, la fuga, l’isolamento, l’atmosfera febbricitante” che saranno poi ripresi nelle *spy-stories*, e soprattutto rielaborati da Poe in tanti racconti sull’esperienza limite (“The Pit and the Pendulum”), dove si espanderà il trinomio esistenziale del racconto di investigazione: la verità contrapposta alle menzogne contrapposte all’identità.

Frattanto, in America, nella Nuova Inghilterra, si afferma un giovane romanziere, Charles Brockden Brown, che in *Wieland* (1798) e *Arthur Mervyn* (1799-1800), fortemente influenzato da Godwin e dal romanzo gotico inglese, propone delle trame basate sullo svelamento di un crimine che ha avuto origine in un ambiente urbano (solitamente Boston, New York o Philadelphia), facendo inoltre ricorso alle categorie psichiche dello “strano” e del “grottesco”: ventriloquismo, sonnambulismo, autocombustione, ecc.⁹

E veniamo nuovamente a Poe che nel 1841 pubblica sul *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine* il racconto “The Murders in the Rue Morgue” (“Il delitto della Rue Morgue”, tradotto da Baudelaire come “Double assassinat dans la rue Morgue”), considerato il testo fondatore del genere poliziesco (cf. M. Lits, 127). Nel saggio di Lits vengono identificate quattro strutture portanti di

⁹ Per la genesi del romanzo americano, fra Settecento ed Ottocento, si veda P. Galli Mastrodonato, “Quale ‘gotico’ alle origini del romanzo americano?”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi della Basilicata*, a.a. 1987-1989, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, 263-274. Il bibliografo Frederick S. Frank parla apertamente di “Gotico urbano” riferendosi ad *Arthur Mervyn* di C. Brockden Brown, del quale mette in risalto il contributo decisivo per l’elaborazione di una nuova poetica del mistero, “la metafora della città maledetta e la sua distruzione di una visione innocente del sé”; *Through The Pale Door: A Guide to and through the American Gothic*, New York: Greenwood Press, 1990, 35-36.

questo primo racconto di investigazione: il doppio, l'assassinio come contenuto tematico, la dimensione sociologica del racconto "urbanizzato", la "morgue" e l'immaginario.

Nella prima struttura, si sottolinea come il racconto sia "concluso nel suo svolgimento" e prenda l'avvio dall'evento centrale della diegesi, il crimine già avvenuto. Il risalire all'indietro verso le cause di un avvenimento già conosciuto dal lettore provocherà quella "costruzione all'incontrario" che risulterà in "una struttura narrativa doppia", la prima che racconta il crimine e la seconda che narra lo svolgersi dell'investigazione. Questo comporta anche un'altra innovazione: lo sdoppiamento del protagonista, il detective, che funge da "doppio" del criminale nel suo tentativo di identificarsi totalmente con l'oggetto del suo interesse. Non solo, come nel caso dei "Murders", l'investigatore-Dupin è assistito da un compagno-confidente, qui il narratore, che funge "sia da contrasto che da specchio del protagonista". L'intreccio è notevolmente complicato da questa "narrazione di seconda mano" che allontana il momento della soluzione e frappone una serie di filtri ermeneutici al suo svolgimento,¹⁰ dispositivo narratologico che godrà di grande fortuna se solo pensiamo alla celebre coppia Sherlock Holmes-Dottor Watson.

E veniamo al secondo elemento essenziale: l'assassinio, l'atto criminale. Un racconto d'investigazione che si rispetti non può esistere senza un crimine, spesso un cadavere (qui, addirittura due). Inoltre, il crimine deve essere assolutamente risolto e svelato, e questo comporta l'esistenza di una triade, il criminale, la vittima e il detective. Jacques Dubois ha poi ipotizzato che vi fosse un "perfetto quadrato semiotico": la vittima, l'assassino, il detective e l'indiziato (cit. in Lits, 129). Lo svolgimento della narrazione coinciderà, quindi, con il tentativo fenomenologico di portare l'ordine dove esiste il disordine (in questo rivelando una matrice genetica molto antica e riconducibile al modello edipico dell'indovinello e della soluzione di un enigma, v. 131-132 di Lits), di contrapporre al crimine lo svelamento, e spesso la punizione, del criminale.

Naturalmente, e qui veniamo al terzo elemento, le due prime caratteristiche su cui ci siamo soffermati non potrebbero verificarsi senza l'ambientazione urbana ed industriale del racconto d'investigazione. Affinchè sia possibile quella straordinaria aderenza del testo allo svolgimento dell'investigazione, occorre, come ha ben sottolineato Marc Lits, che "esistano realmente dei crimini suscettibili di investigazione da parte di forze di polizia regolarmente organizzate" (129). Del resto, nei "Murders" Dupin fa riferimento a François Eugène Vidocq (1775-1857), colui che organizzò la gendarmeria nazionale sotto Napoleone e che in seguito fondò e diresse personalmente un'agenzia d'investigazioni private.

Inequivocabile, quindi, il legame stretto che unisce indissolubilmente il racconto poliziesco alla "tipica ambientazione urbana" della grande città neo-industriale, con i suoi quartieri operai in espansione dove si aggira una moltitudine "pericolosa" e potenzialmente "fuorilegge". Allo stesso tempo, nella nuova città post-feudale e post-rivoluzionaria emergono e si affermano altre classi appartenenti alla borghesia imprenditoriale e mercantile che impongono, come sostiene brillantemente Jacques Dubois, una "visione riconoscibile di una società basata sul mercato e sulla macchina" (in Lits, 129). Questo aspetto "meccanicistico" e deterministico condiziona, evidentemente, la struttura stessa del racconto d'investigazione basato com'è su di "una singola risposta che segue ad una sequenza logico-deduttiva correttamente impostata", ma rappresenta anche un'alternativa "giocosa" agli ingranaggi spesso micidiali di una società industriale agli albori diventando portatore di una "speranza democratica" per il singolo lettore che riesce, con i propri mezzi, ad arrivare alla soluzione di un enigma.

D'altro canto, il rapporto ambiguo e conflittuale tra l'universo "morale" del racconto d'investigazione ed il sistema economico basato sul capitalismo che sottende il processo di espansione industriale è al centro delle preoccupazioni etiche di Poe in più di una occasione. In

¹⁰ Cf. la definizione coniata da Roland Barthes in *S/Z*: "Possiamo definire il codice ermeneutico quale [...] gruppo di elementi che articolano, in vari modi, una domanda, la sua soluzione, e le possibili occasioni che pongono la domanda o ne ritardano la risposta; oppure, in altre parole, [un gruppo di elementi] che formulano l'enigma e sottintendono la sua soluzione. [...] L'inventario del codice ermeneutico consiste nel distinguere i diversi termini attraverso i quali l'enigma è posto, presentato, formulato, nascosto e rivelato", cit. in Lits, 132.

questo senso, ci stiamo avvicinando al segno determinante ed ultimo del *detective tale*, la morte che ne costituisce la “base fondamentale”. Secondo il critico marxista E. Mandel, un’angoscia mortale lega il racconto poliziesco allo sviluppo del capitalismo, un sistema che prefigura la competizione, l’individualismo, il profitto e l’“usura morale” che ne risulta. L’essere umano alienato e tormentato dalle “malattie della civiltà”, trascende le sue fobie leggendo questi racconti che contengono al centro la “reificazione della morte”.

Il titolo che apre la storia dei delitti nella rue Morgue ci introduce anche al complesso sistema referenziale del racconto poesco dove la morte, come significante e come significato, interpreta un ruolo di primo piano, e qui veniamo al quarto ed ultimo elemento strutturale identificato da Marc Lits. La dualità reciproca del referente morte/*morgue* sottolinea la topicalità del delitto nel racconto e allo stesso tempo l’onnipresenza della morte all’interno di esso. Così come nell’obitorio trova posto l’esposizione del cadavere e la spettacolarizzazione della morte nella nostra società pubblica e istituzionalizzata (posto di polizia, ospedale, prigione), allo stesso modo “l’itinerario completo del romanzo poliziesco è contenuto nella parola ‘morgue’”. Roger Caillois ci ricorda l’essenzialità della morte nell’immaginario del racconto poliziesco che altrimenti sarebbe poco più di uno sterile esercizio da settimana enigmistica: “... L’ombra della morte deve proiettarsi su esiti che non dipendono dalla logica” (in Lits, 130).

In definitiva, Poe scriveva racconti d’investigazione utilizzando lo stesso registro espressivo che adoperava per le sue storie dell’orrore, e questo, secondo Lits, dimostra il grande fascino che la “pulsione di morte” esercitava su di lui conducendolo, secondo Todorov, a quella “sistematica esplorazione dei propri limiti” che rende il Nostro sempre attuale e affascinante. Come comprese Raymond Chandler, il racconto poliziesco incarna la Tragedia dei tempi moderni nella sua contrapposizione manicheistica delle forze del Bene contro le forze del Male e soprattutto nel “medesimo impiego di un’implacabile logica di morte”.

Il racconto “The Murders in the Rue Morgue”¹¹ inizia con un’epigrafe di Sir Thomas Browne sui poteri del raziocinio (la “congettura” che porta a risolvere anche le “questioni più incredibili”) e con un lungo preambolo di oltre tre pagine che espone le caratteristiche della “capacità analitica” così come viene esemplificata attraverso il punto di vista di un giocatore di carte. In quella che vuole essere, da parte del narratore in prima persona, una semplice “prefazione” ad una “storia alquanto peculiare”, si definiscono le due categorie-chiave del ragionamento logico-deduttivo, la “fantasia” che si oppone alla “immaginazione”: laddove gli “intuitivi” rimarranno confinati nel “fantasioso”, i “veramente immaginativi” saranno “analitici”. Sul tono di questa premessa alquanto singolare prende l’avvio la narrazione dei “fatti” della Rue Morgue ed immediatamente il racconto si apre su di uno scenario nuovo e modernamente poliedrico dove Parigi incarna già la *ville tentaculaire* cara ai simbolisti, incrocio toponomastico/semiotico di strade ed abitanti collegati tra di loro da sottili strategie e profonde connivenze. Al centro della fitta ragnatela testuale, o meglio, in una zona solitaria e desolata del Faubourg St. Germain, abitano Dupin, gentiluomo impoverito, ed il narratore, mutualmente attratti dallo stesso spirito antiquario (si sono conosciuti in una “biblioteca appartata”) e dalla stessa predisposizione psichica (“tenebrosa fantasticheria”). Insieme formano la coppia stabile di futuri investigatori, abitando per di più “una dimora divorata dal tempo e grottesca” (mia enfasi),¹² dove si isolano completamente tanto da

¹¹ “The Murders in the Rue Morgue”, *Edgar Allan Poe: Poetry and Tales*, Patrick F. Quinn, ed., New York: The Library of America, 1984, pp. 397-431. Ove altrimenti specificato, si farà riferimento nel testo esclusivamente a questa edizione, così come tutte le traduzioni sono da intendersi a mia cura, salvo laddove si farà riferimento all’edizione italiana dei *Racconti Straordinari*, traduzioni a cura di F. Pivano, A. C. Rossi, A. Traverso e V. Vaquer, Firenze: Sansoni, 1965, segnalato nel testo dalle iniziali RS.

¹² Secondo Elizabeth Mac Andrew, *The Gothic Tradition in Fiction* (1979), il grottesco “aumenta l’ambivalenza di un’opera” ed in Poe risalta un uso etimologico del termine, dalle decorazioni fantastiche rinvenute nelle grotte artificiali di epoca rinascimentale le cui figure “combinare” in modo particolare “sembrano muoversi e contorcersi” (169). Mary Ann Caws, *The Eye on the Text* (1981), richiama inoltre l’importante definizione della “linea serpentina” coniata da William Hogarth nel 1753 nel suo trattato *The Analysis of Beauty*, dove essa “attraverso il suo ondeggiare e serpeggiare allo stesso tempo in diverse direzioni, conduce l’occhio in maniera piacevole lungo la continuità della sua varietà” (cit.,

apparire “pazzi”, confermando con questo tratto un registro di scrittura *paradossale* che verrà impiegato costantemente da Poe per mantenere una tensione estrema tra l’aspetto raziocinante del raccontare e la materia elusiva e misteriosa soggetto del racconto.¹³

Dupin e il narratore ricreano, nel palazzo in rovina, un’atmosfera *decadente* che sarà poi ripresa a fine secolo da Huysmans in *À rebours*: si chiudono i battenti di giorno e si accendono le candele, si esce solo di notte. La città viene vista con occhi diversi ed estraniati che prefigurano la metropoli notturna, nel contempo affascinante e minacciosa, dei grandi “giallisti” americani: “...tra le luci e le ombre senza regole della città popolosa”. Lo stesso Dupin viene sottoposto ad attento scrutinio dal narratore che lo qualifica come oggetto degno di osservazione: egli è dotato di una “capacità analitica peculiare” che è però foriera del doppio, “un doppio Dupin”, artista e mente raziocinante (“il creativo e l’indagatore”). La *grottesca* ambiguità dell’investigatore Dupin è ulteriormente rafforzata dal suo essere in possesso di una “intelligenza eccitata, o forse ... malata” che gli permette, tuttavia, di trionfare brillantemente nel primo *exploit* logico-deduttivo che inizia con la “catena” Chantilly-fruttivendolo e che serve da preludio alla lettura dei fatti di cronaca.¹⁴

Il duplice delitto della Rue Morgue si configura infatti nella ricostruzione di Dupin come un “indovinello” inestricabile che occorre “leggere” con una particolare chiave interpretativa, quel carattere “peculiare” evidenziato dall’atrocità della strage che permette di risalire a ritroso verso le origini dell’atto criminale e quindi arrivare allo svelamento del colpevole. Il “ciuffo” ritrovato fra le dita rattrappite di Madame L’Espanaye porterà il ragionamento verso la soluzione finale (“questi non sono peli *umani*”), mentre dapprima il narratore fornisce una errata lettura (“un pazzo,” dissi, ‘ha compiuto questo misfatto’) di quella “*grotesquerie* nell’orrore” dispiegata sulla scena del delitto, visione intuitiva della realtà che non ha saputo penetrare analiticamente nella babele di linguaggi ed interpretazioni soggettive evidenziata dai testimoni oculari accorsi sul luogo.¹⁵

“The Mystery of Marie Rogêt”, apparso sullo *Snowden’s Ladies’ Companion* nel 1842-43, si presenta come “A Sequel to ‘The Murders in the Rue Morgue’”,¹⁶ stabilendo sin dall’*incipit* un rapporto di stretta consequenzialità con il primo tassello del trittico del quale riproduce, nei suoi tratti essenziali, le quattro strutture portanti del racconto d’investigazione identificate da Marc Lits. Il doppio: la struttura binaria e parallela che oppone costantemente, attraverso un elaborato apparato di note e chiose dell’Autore, la vicenda “vera” della new yorchese Mary Cecilia Rogers a quella “finta” della parigina Marie Rogêt. L’assassinio: ci viene subito detto che esso formerà “l’argomento della nostra storia”. La dimensione sociologica del racconto “urbanizzato”: in nessun altro racconto di Poe, Parigi, metafora “enigmatica” della modernità e “soggetto dell’enunciazione”,¹⁷ sovrasta e permea il senso stesso del narrare. Infine, la morte e l’immaginario:

70); il grottesco e l’arabesco in Poe risentirebbero quindi di questa estetica dell’irregolarità i cui elementi costitutivi sono da un lato l’uso di uno “schema ingannevole” e dall’altro “un senso di prospettive ironiche nell’incedere della confusione e della calamità” (cit. da G. R. Thompson in Caws, 72).

¹³ Si veda P. Galli Mastrodonato, “The Fall of the House of Usher: il paradosso del narrare”, *Studi americani*, 25-26 (1979-1980): 7-35.

¹⁴ Nancy Harrowitz (1983) ha analizzato questa “prima narrazione del ragionamento abduittivo” secondo il modello di Charles S. Pierce (187-192), arrivando ad identificare elementi in comune tra il metodo di Poe/Dupin e la teoria epistemologica del grande matematico: “[...]questi ricercano il metodo della mente, la definizione di ragione, cosa si trova oltre la ragione, la topologia dei margini dell’istinto, come si acquisisce nuova conoscenza, il rapporto tra intuito e ragione” (196).

¹⁵ L’ambiguità del reale è rafforzata dalla presenza di “creature liminari” che alimentano, altresì, la polemica anti-mimetica di Poe: “è poetico lo straordinario delitto commesso da una scimmia, ed è parallelamente poetica l’intelligenza di Dupin che risolve il caso (mentre non è poetica la cruda linearità del prefetto)” (Giartosio, 87).

¹⁶ “The Mystery of Marie Rogêt”, *Edgar Allan Poe: Poetry and Tales*, Patrick F. Quinn, ed., New York: The Library of America, 1984, 506-554. Ove altrimenti specificato, si farà riferimento nel testo esclusivamente a questa edizione, così come tutte le traduzioni sono da intendersi a mia cura, salvo laddove si farà riferimento all’edizione italiana dei *Racconti Straordinari*, segnalata con le iniziali RS.

¹⁷ Cf. le belle pagine dedicate da Alfredo Luzi alla poetica della città moderna, in “Milano nella poesia italiana del ‘900: tra alienazione e utopia”, *Di selva in selva: Studi e testi offerti a Pio Fontana*, P. Di Stefano e G. Fontana, eds., Bellinzona: Edizioni Casagrande SA, 1993, 148 *passim*.

il corpo/cadavere (*body, corpse*) di Marie riaffiorato nelle acque della Senna, riempie letteralmente con le sue 106 (centosei) citazioni lo spazio del racconto.

Strana ed affascinante storia questa delle “due” Marie, i cui destini corrono paralleli ed inesorabili verso una tragica conclusione, la morte violenta, ed un epilogo incompleto, dato che non sapremo alla conclusione del racconto se l’“uomo dalla carnagione scura”, presunto omicida e stupratore, verrà assicurato alla giustizia. Qual’è lo scopo, quindi, del raccontare, per interposta persona, la vicenda vera della giovane Mary Rogers? L’Autore ci precisa in nota che “lo scopo era appunto la ricerca del vero” (RS, 323), conferendo un valore ermeneutico all’esposizione di quei fatti che costituiscono il materiale, il “corpo” del racconto, ed allo stesso tempo rinviano al “mistero” della sua lettura/ricezione.

L’affermazione di Dupin che questo caso, proprio per la sua apparente “normalità”, è di “difficile soluzione”, conferisce un alone di esemplarità alla vicenda della “*grisette*” parigina il cui corpo senza vita affiora dopo tre giorni dalla sua scomparsa sulle rive della Senna [*The Hudson]. Marie, fanciulla ventiseienne di “grande bellezza” ma di “umile condizione”, viveva con la madre vedova nella pensione tenuta da quest’ultima in Rue Pavée Saint Andrée [*Nassau Street], ed era già stata al centro dell’interesse della stampa locale in occasione di una precedente sparizione, rimasta misteriosa, circa tre anni prima del delitto. Nonostante la polizia si sforzi in tutti i modi di fornire una pronta soluzione del caso e la cattura del colpevole, o dei colpevoli come viene anche ipotizzato, dopo circa un mese di infruttuosi tentativi e mentre l’insofferenza popolare cresce di giorno in giorno, il Prefetto G— è costretto a ricorrere all’aiuto, dietro largo compenso, di Dupin e del narratore, i due “reclusi” ancora all’oscuro dell’ “atrocità” commessa. G— porta le notizie un pomeriggio di luglio e si trattiene fino a notte fonda, parlando ininterrottamente per sette-otto “ore dai piedi di piombo”, mentre Dupin dorme discretamente sprofondato nella sua poltrona, protetto dalle lenti verdi degli occhiali che indossa. Questo atteggiamento insofferente da *dandy* ci indica in realtà la prospettiva, il metodo, che Dupin adotterà per leggere il mistero di Marie Rogêt: non un tedioso elenco mimetico di dettagli, per quanto “straordinari”, colti in superficie, bensì lo scandaglio in profondità e il reperimento logico-deduttivo di una “serie di *coincidenze* scarsamente intelligibili” che hanno prodotto (*poïesis*)¹⁸ il delitto/cadavere, oggetto del racconto.

È infatti intorno al *corpo* ripescato dal fiume, segnato, gonfio e orribilmente sfigurato, che si costruisce il racconto di una vita femminile spezzata:

Il volto era coperto di sangue scuro, in parte proveniente dalla bocca. Non v’era traccia di bava, come avviene nei casi di semplice annegamento. Il tessuto cellulare non era impallidito. Alla gola si vedevano ecchimosi e impronte di dita. Le braccia erano irrigidite, raccolte sul petto. La mano destra era serrata; la sinistra semiaperta. Sul polso sinistro vi erano due escoriazioni circolari che parevano prodotte da più corde o da una corda attorcigliata più di una volta. Anche una parte del polso destro era molto escoriata, come pure l’intero dorso, ma più specialmente le scapole. Portando il cadavere a riva, i pescatori lo avevano legato a un cavo, ma non era stato questo a produrre, sia pure in parte, le escoriazioni. La carne del collo era molto gonfia. Non vi erano tagli visibili, né ecchimosi che sembrassero prodotte da colpi. Intorno al collo si trovò una striscia di pizzo, legata così stretta da riuscire invisibile; era completamente affondata nella carne, ed era legata da un nodo che si trovava sotto l’orecchio sinistro. Sarebbe bastata da sola a produrre la morte. La deposizione del medico dichiarava senza incertezze la virtù della defunta. *Sosteneva che questa era stata sottoposta a una violenza brutale*. Quando venne trovato, il cadavere era ancora in condizioni tali da essere facilmente riconoscibile dagli amici. (RS, 328-329, mia enfasi)

Sulla descrizione del corpo fisico, anatomico, si poggia, come un sudario, l’elenco impietoso del vestiario della morta:

¹⁸ È questo il primo elemento della “triade” che fonda la prassi estetica secondo Hans Robert Jauss: l’attività produttiva (*poïesis*), ricettiva (*aisthesis*) e comunicativa (*katharsis*) dell’uomo, le quali a loro volta riassumono il “processo in cui intervengono in pari misura le tre istanze di autore, opera e pubblico”, in *Esperienza estetica*, cit., p. 23. Alfredo Luzi ci aiuta a comprendere il carattere innovativo di questa definizione e la sua rilevanza per gli studiosi di Poe, aggiungo, quando cita l’introduzione di Carlo Gentili all’*Apologia dell’esperienza estetica* di Jauss dove “...viene in luce un’interpretazione del termine *mimesis* non più nel senso di ‘imitazione’, quanto nel senso di ‘comunicazione’ e di comunicazione emozionale” (in “La teoria della ricezione di Jauss in Italia: tra ermeneutica e antropologia”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Macerata*, XXV-XXVI (1992-93): p. 316).

Gli abiti erano strappati e in grande disordine. Nella gonna esterna era stata strappata una striscia di un piede di larghezza dall'orlo alla cintura, ma poi non era stata staccata. Era girata tre volte intorno alla cintura e fissata con una specie di nodo sulla schiena. La camicetta sotto la giacca era di mussola fine; e da questa era stata completamente strappata una striscia larga diciotto pollici: strappata con molta precisione e grande cura. Venne trovata intorno al collo, lenta e fissata da un nodo robusto. Su questa striscia di mussola e la striscia di pizzo, erano legati i nastri di un cappellino; il cappello vi era ancora attaccato. Il nodo con cui erano fissati i nastri del cappello non era nodo da signora, ma un nodo scorsoio o da marinaio. (RS, 329)

Sarà infatti basandosi su una precisa “filosofia” della *de-composizione* (del corpo e degli articoli di vestiario) che Dupin arriverà a stabilire l'identità del cadavere e, di conseguenza, la verità/soluzione del racconto/delitto. E qui interviene il ruolo chiave svolto dagli strumenti di comunicazione di massa, la stampa quotidiana e periodica, nell'elaborazione del mistero di Marie Rogêt. Non si tratta di *leggere* il caso recandosi sulla scena del delitto, come per “The Murders in the Rue Morgue”, bensì di ricostruire letteralmente la storia, la diegesi oscura che ha portato al misfatto, rifacendosi esclusivamente ai resoconti di cronaca apparsi sui giornali e diligentemente assemblati dal narratore. Così viene immediatamente smascherata da Dupin la pretesa di alcuni giornali—i quali sostengono che Marie sia ancora viva e che il cadavere non sia il suo—di *creare la verità al posto della verità*: “Dovremmo tenere presente che i nostri giornali, in linea generale, hanno piuttosto lo scopo di creare una sensazione—di affermare un punto—che non quello di portare avanti la causa della verità”. L'accertamento dell'identità del cadavere equivale a risolvere il *mistero* che è anche il testo del racconto e la vita/morte di Marie/Mary.

La questione dell'identità in una società di massa appare quindi strettamente connessa ad un'altra questione cruciale: l'anonimato che contraddistingue i destini individuali nella città moderna. Ben prima delle lucide pagine dedicate da Benjamin alla Parigi baudelairiana, Poe aveva identificato il nodo inestricabile, come quello da marinaio impiegato per strangolare Marie, che soffoca sul nascere la convivenza civile nella nuova *polis*: “Il valore dell'identità, che è alla base dei rapporti sociali nel villaggio, è sostituito in città dal principio dell'anonimato, che crea quelle occasioni di choc in cui si occulta la forza seduttiva della individualità non definita all'interno della folla” (Luzi, 1994, 521). Così l'individualità della fanciulla Marie si riduce ad un corpo anonimo, senza vita, del quale i giornali creano una ricezione (*aisthesis*) falsata e fuorviante, tutta tesa ad insinuare il dubbio sull'identità di un cadavere che non si distingue nè per la misura del piede (“piccolo” come “migliaia” d'altri), delle scarpe o delle giarrettiere, tutti articoli “venduti in serie”, e nemmeno per i fiori che adornano il cappellino. Dupin, tuttavia, ribalta i termini del ragionamento induttivo e ricostruisce, deduttivamente, l'identità negata rimontando, pezzo per pezzo, i dettagli del vestiario e del corpo scempiato sottraendoli all'anonimato e alla massificazione e rendendoli invece significanti, particolarizzanti: le giarrettiere stesse “avrebbero ampiamente stabilito la sua identità”, così come il “marchio peloso” sul braccio di Marie. E a Dupin di concludere, ironicamente, “il cadavere ne possedeva ciascuno, e *tutti collettivamente*”.

Stabilita l'identità del corpo/testo di Marie, occorre risolvere/leggere il mistero della sua fine. In quel triangolo perverso che lega l'autore/il criminale (*poïesis*) al suo testo/il delitto (*aisthesis*) al lettore-i/Dupin-noi (*katharsis*), risalta nuovamente il ruolo “pubblico” (“opinione pubblica”), la dimensione sociologica assunta da Parigi e dai suoi abitanti, i veri protagonisti e fruitori del racconto: “Tutta Parigi è eccitata dalla scoperta del cadavere di Marie, una ragazza giovane, bella, e molto nota. Il cadavere ritrovato mostra tracce di violenza, e galleggiava sul fiume”. Parigi, città “corrotta” e in piena espansione industriale (“la polvere e il calore di questa grande metropoli”), nelle cui viscere si affannano una moltitudine di proletari “sporchi” e potenzialmente incontrollabili i quali “contaminano” anche la periferia e i banchi della Senna.¹⁹ Il delinquente raffigurato dalla stampa popolare “odia” il “rurale” e si spinge fuori dalla cinta urbana

¹⁹ Dennis Porter (1988) ha colto la dimensione urbana, industriale e massmediatica che sottende il racconto: “É, infatti, la città pericolosa e popolosa [...] i cui crimini già erano oggetto della nuova stampa a diffusione di massa, ad ispirare particolarmente l'investigazione del crimine in ‘The Mystery of Marie Roget’” (506).

solo per sfuggire alle regole e imposizioni della città industriale, con i suoi massacranti orari di lavoro e la sua rigida struttura di classe, ed è in questo quadro criminologico che prende piede la teoria che a stuprare ed uccidere Marie sia stata una “banda di ruffiani”, retaggio della vecchia figura del bandito romantico. Questa lettura “popolare” e “intuitiva” del delitto di Marie Rogêt è in realtà frutto di un’altra singolare “coincidenza”: lo stupro collettivo, questo sì ad opera di una banda di giovani teppisti, di una “seconda giovane donna” avvenuto quasi contemporaneamente alla sparizione di Marie e nel medesimo luogo del ritrovamento del cadavere. Difficile non scorgere in questa fuga prospettica—lo stupro di Mary Cecilia/lo stupro di Marie/lo stupro della seconda (o terza?) ragazza anonima—il sapiente uso del procedimento di *mise en abyme* come moltiplicazione dell’effetto da parte dell’Autore della “Philosophy of Composition”.

E qui, a mio avviso, si tocca il cuore, il nucleo discorsivo del mistero/racconto di Marie Rogêt. Che sia forse l’oscura minaccia che ci accompagna nella nostra vita di donne, lo stupro, la “atrocità” al centro di una riflessione etica e culturale di vaste proporzioni? Perché, altrimenti, *riempire* tutto lo spazio del racconto con un corpo/cadavere di donna sottoposto ad una violenza cieca, fredda, implacabile? In nessun altro racconto di Poe lo spessore simbolico ed allusivo, spesso associato a protagoniste femminili rappresentate come sepolte vive o esangui moribonde (serva per tutte, l’eterea Ligeia), è deliberatamente trascurato in favore, invece, di un’immagine cruda, realistica, raccapricciante, alla Caravaggio, per intenderci,²⁰ di una donna violentata, uccisa e gettata, come un rifiuto, nel fiume. Questa interpretazione mi sembra suffragata dalla cura con la quale Dupin ricostruisce la scena dello “scempio”, disseminata con i simulacri di una giovane vita spezzata:

“Prima di procedere oltre, esaminiamo l’immaginaria scena dell’assassinio, nel boschetto della Barrière di Roule. Questo boschetto, per quanto folto, era vicinissimo alla strada pubblica. Nel centro di esso vi erano tre o quattro pietre larghe, che costituivano una specie di sedile, con uno schienale e uno sgabello per i piedi. Sulla pietra superiore venne trovata una sottana bianca; sulla seconda una sciarpa di seta. Vi furono anche trovati un parasole, i guanti, e un fazzoletto da tasca. Sul fazzoletto era ricamato il nome di Marie Rogêt. Brandelli di vestito furono visti sui rami circostanti. Il suolo era calpestato, i cespugli spezzati, e vi era ogni traccia possibile di una lotta violenta”. (RS, 354-355, mia enfasi)

Ed infatti è in questa occasione che Dupin è in grado di dispiegare tutto il suo genio analitico, dimostrando come la “disposizione estremamente artificiale degli oggetti” (RS, 358) rispecchi la volontà dell’assassino di fornire una lettura intuitiva, *naturale*, della violenza perpetrata in modo da occultare la *realtà* sconvolgente del delitto:

“[...] Questa è proprio una disposizione quale la immaginerebbe una persona non troppo intelligente che desideri disporre gli oggetti *con naturalezza*. Ma non è affatto una disposizione veramente naturale. Mi sarei piuttosto aspettato di vedere tutti gli oggetti per terra e calpestati. [...]” (RS, 358)

Nel tentativo di avvalorare la tesi della stampa popolare sull’esistenza di una banda di ruffiani che abbia commesso anche questo delitto, il criminale deliberatamente frantuma, disperde, annulla i *segni* della vita di Marie e ne ricrea un simulacro vuoto, spento, oggettivandone il ricordo attraverso la manipolazione artificiosa dei suoi tratti distintivi di donna: la veste bianca, la sciarpa di seta, il parasole, i guanti, il fazzoletto con iscritto il suo nome, tutto ciò relativizza e banalizza allo stesso tempo colei che era stata “una ragazza allegra, ma non abietta”.

²⁰ Mentre procedevo nell’analisi di questo straordinario racconto, mi è apparso dinanzi agli occhi, in tutto il suo fulgore iconoclasta, il dipinto di Caravaggio *Morte della Vergine* (1606), rifiutato dai carmelitani di Santa Maria della Scala a Roma che lo avevano commissionato per il sospetto che la modella usata per rappresentare la Vergine fosse *una prostituta annegata nel Tevere*. Maria (l’ennesima!) giace al centro del dipinto, circondata dagli apostoli piangenti e da una Maddalena rannicchiata in primo piano, ed è il suo *corpo senza vita* che riempie lo spazio della tela, dalla posa scomposta degli abiti rialzati che lasciano scoperti i piedi violacei e gonfi, alla posizione abbandonata delle braccia e delle mani, una delle quali poggia, deformata, su un ventre dilatato, fino al viso irrigidito in un pallore cadaverico straziante ed umanissimo.

Il delitto stesso, la morte violenta, è quindi direttamente collegato allo stupro, ne è quasi la logica seppur terribile conseguenza che accomunerà in “parallelo” i destini “dell’infelice Mary Cecilia Rogers” e “di una certa Marie Rogêt”, entrambe ragazze del popolo stritolate da un meccanismo implacabile: il potere di seduzione esercitato dal maschio predatore in un contesto sociale di massa, sostanzialmente indifferente alla sorte dei suoi componenti più deboli (“una ragazza debole e indifesa”) nonostante una divulgazione continua e martellante dei fatti di cronaca sugli organi di informazione.²¹ Il mistero di Marie Rogêt è, in altre parole, il sacrilegio compiuto da un singolo e solitario seppur efferato “violentatore” sul corpo, l’integrità fisica e morale, di una fragile “vittima” femminile la quale tutte ci riassume, sorta di *Everywoman* i cui lineamenti reali ci sfuggono pur essendo la sua fine incredibilmente *vera* ed indissolubilmente legata all’atto infame perpetrato dal suo stupratore/assassino, sequenza di morte fissata per sempre da Dupin in fotogrammi di grande effetto drammatico:

“[...] Un individuo ha commesso il delitto. È solo col fantasma della morta. È atterrito da ciò che giace inanimato davanti a lui. La furia della passione è spenta e vi è gran posto ormai, nel suo cuore, per la naturale paura del gesto compiuto. Non ha quella fiducia sempre ispirata dalla presenza di altri. È *solo* con la morta. Trema ed è atterrito. Eppure è necessario liberarsi del cadavere. Lo porta al fiume, ma lascia dietro di sé le altre prove della colpa; perchè è difficile, se non impossibile, portare tutto in una volta sola, ed è facile ritornare dove il resto è stato lasciato. Ma nel percorso faticoso fino all’acqua, le paure si moltiplicano in lui. I rumori della vita accompagnano il suo sentiero. Una diecina di volte ode o immagina di udire il passo di qualcuno che lo osserva; le stesse luci della città lo atterriscono. [...]” (RS, 360)

La paralisi esistenziale dell’assassino è totale, “egli è *solo* con la morta”, mentre Parigi assiste da lontano al misfatto, “perfino le luci della città lo allarmano”. In questo rimando sottile tra individuo e società si gioca il significato ultimo del racconto: “il terrore sconvolgente ed irrazionale che immagino abbia paralizzato il singolo uomo”, afferma Dupin, decreta la condanna morale di colui che si è reso responsabile di questo “tremendo misfatto”, chiunque egli sia (“Gli orrori di questo tenebroso gesto, sono noti soltanto a *un* essere umano, o a due, e a Dio”, RS, 364). Infatti, l’identità del probabile assassino, l’ufficiale di marina dalla carnagione scura, non verrà rivelata e il mistero di Marie Rogêt apparentemente rimane tale nelle ultime righe della ricostruzione di Dupin che, si badi bene, non sono le ultime righe del racconto, concluso invece da un breve inciso dei Direttori del “Magazine” nel quale è apparso “l’articolo” e da una chiosa finale di Mr. Poe stesso.

Verità-menzogne-identità. Il corpo/cadavere violato di Marie/Mary racchiude *l’ermeneutica della propria storia, l’esperienza estetica* di un delitto atroce inflitto ad un essere femminile (o più esseri?), lettura catartica che è più volte sottolineata nel testo. Se il “raggiungimento della verità” è lo scopo etico e logico di ogni racconto d’investigazione, che cosa sappiamo sulla sorte di Marie/Mary alla fine del “lungo ragionamento” di Dupin? Nonostante le “coincidenze” e le leggi della probabilità che tutto uniformano e tutto annullano, la Ragione, nume tutelare della modernità, deve saper dare delle risposte certe all’apparenza enigmatica della realtà, rifuggendo dal “*dettaglio*” massificante ed approdando invece al valore individuale e particolarizzante della propria identità.

²¹ È singolare come la vicenda delle “due Marie” rimandi al celebre ciclo pittorico di William Hogarth, *A Harlot’s Progress* (1732) [La Carriera di una Prostituta], dove nel Plate 1 viene raffigurato l’arrivo in città della giovane campagnola presto irretita dalla ruffiana e dal libertino, senza che il rappresentante del clero, sullo sfondo, le offra alcuna assistenza o insegnamento morale. Secondo Roland Paulson (1989), il pubblico del tempo riconosceva immediatamente nei personaggi di Hogarth la “storia vera”, che destò scandalo a Londra nel 1730, di Ann Bond “ingaggiata in un’osteria da una ruffiana travestita da gentildonna, e quindi consegnata al libertino Francis Charteris” (p. 174), carriera che prevede come ultimo atto la morte della giovane prostituta sulla cui bara consumeranno un pasto i suoi creditori.

In altre parole, si deve arrivare a stabilire l'alterità del Soggetto²² al di là e al di sopra della mercificazione e dell'appiattimento imposto da una società di massa che tutto oggettifica e tutto consuma, come il cadavere di una giovane donna che diviene simbolo estremo, *extrema ratio*, di questo processo di degrado dialettico. Le menzogne, le false notizie, i depistaggi come diremmo oggi, abbondano infatti nei resoconti di cronaca che si occupano della vicenda di Marie, tanto da far riflettere Dupin sull'essenza stessa della giustizia. In polemica aperta contro il mondo degli avvocati, dei tribunali e dei legulei in genere che non si discostano mai dai "principi riconosciuti e registrati dai libri" (RS, 345), una giustizia di "massa" è perciò "filosofica" nel senso che si preoccupa solo di assicurare un "massimo" di verità, ma è proprio per questo suscettibile di "grandi errori individuali". E a Landor viene affidato il compito di esprimere, in nota, un affondo tagliente contro il conformismo giuridico: "[...] quando la legge diventa scienza e sistema, cessa di essere giustizia." ²³

La stessa approssimazione nella ricerca della verità, è all'opera fra gli "sbirri" della polizia e negli organi di stampa, i quali sospettano ingiustamente del fidanzato di Marie, St. Eustache, che ben presto li smentisce suicidandosi con il laudano sulla presunta scena del delitto, ennesimo Werther del tutto fuori luogo nel contesto di violenta sopraffazione che contraddistingue la modernità: "[...] Morì senza aver parlato. Su di lui fu rinvenuta una lettera, nella quale dichiarava brevemente il suo amore per Marie, unitamente al suo progetto di auto-distruzione." In contrasto con la figura patetica del promesso sposo tradito, si erge prepotente ancorché ignota ed anonima, la presenza dello spietato amante di Marie il quale non ha esitato a violentarla, sopprimerla e distruggerne anche il ricordo, sinistra parabola di morte iconicamente racchiusa nel suo corpo ormai cadavere, decomposto e tuttavia dotato di un suo linguaggio che chiede la soluzione del mistero, l'interpretazione di un'identità cancellata con la violenza.²⁴

Vorrei terminare questa mia lettura, soffermandomi brevemente sul bel saggio che Naomi Schor ha dedicato a "The Mystery of Marie Rogêt", stranamente ma forse sintomaticamente "il meno commentato dei tre racconti di Poe che formano la trilogia di Dupin" (217). Tra "The Murders in the Rue Morgue", "il primo racconto poliziesco del mondo" (Harowitz, 179), e "The Purloined Letter", "un locus classicus nella nuova storiografia letteraria" (Porter, 501), la storia di Marie si configura nel discorso della critica come una cesura, una frattura, un racconto che, nonostante sia stato previsto come un seguito, viene accuratamente saltato, evitato, o al massimo, considerato frettolosamente e solo per puro scrupolo nei confronti di Dupin e del suo metodo.²⁵ Sarà forse per il motivo che qui è narrata una "storia di stupro ed assassinio" (Schor, 217) e che il "mistero" racchiuso nel corpo martoriato di Marie sia l'esposizione di un'atroce violenza, quella commessa da un genere su un altro? L'evidenza, secondo l'interpretazione psicoanalitica adottata dalla Schor, risiede nel termine "hitch", il "cappio" che imprigiona il cadavere "intorno alle reni" e del quale si serve l'assassino per trasportarlo al fiume, vero e proprio "nodo" che "designa il locus della violenza" (218) ed allo stesso tempo opera uno "*spostamento* del crimine sessuale". Conclude

²² Nel bel libro a cura di R. Corbey e J. Th. Leerssen, eds., *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam-Atlanta Ga.: Rodopi, 1991, si chiarisce in varie occasioni l'importanza per la modernità degli studi sulle nozioni di alterità ed identità; si veda, ad esempio, la definizione che offre Ernst van Alphen: "[...] l'alterità è un codice che aiuta l'identità a divenire significativa, cioè ad acquisire contenuto" ("The Other Within", p. 3).

²³ Non sono quindi affatto d'accordo con l'affermazione di LeRoy Lad Panek, citato da Catherine J. Creswell (1990): "Poe ignora quasi interamente le questioni giudiziarie e presta scarsa attenzione alle cause sociali o psichiche del crimine" (38), dimostrando il perdurare, presso la critica anglo-americana, di un atteggiamento semplificatorio e *high-brow* nei confronti delle grandi questioni sollevate da Poe.

²⁴ Bertrand Rougé parla giustamente della presenza in Poe di "corpi limite" i quali recano i "segni" che la morte ha impresso nel passaggio semiotico dalla vita alla sua "assenza" (487).

²⁵ Anche Jorge Luis Borges sembra attenersi a questa lettura nella sua peraltro illuminante lezione sul "romanzo poliziesco": "Fra questi [racconti] c'è anche *Il mistero di Marie Rogêt*, il più strano di tutti e il meno interessante a esser letto [...]", in *Oral*, 57.

la Schor, “il vero mistero di Marie Roget giace nascosto sotto le molteplici spire del testo; parodiando Freud, il cappio sarebbe l’ombelico del racconto” (219).²⁶

Del resto, Cynthia Jordan (cit. in Creswell, 54) afferma che “Dupin va ‘oltre i limiti immaginativi dei narratori maschi intorno a lui ... recuperando la seconda storia - ‘la storia della donna’ - che in precedenza non era stata raccontata”. Come per dire, un Poe femminista? Indubbiamente, il complesso percorso comunicativo jaussiano — autore-testo-lettore — che ho ipotizzato fosse all’opera in questo racconto, parrebbe indicare uno svolgimento *ermeneutico* della vicenda di Marie, dove alla fine del “caso” non corrisponde la soluzione normativa del “mistero”, bensì l’*esperienza* di una realtà altra, sconvolgente, l’annullamento di un’entità umana, laddove nei “Murders” si proponeva una controfigura, la scimmia, e nella “Letter” si articolerà una presenza/assenza simbolica. Che il genio multimediativo di Poe si rivolgesse proprio a noi, pubblico femminile che recepisce avido le storie dei fatti di cronaca e che tuttavia, troppo intuitivo e poco analitico, continua a soccombere impotente ai meccanismi implacabili di un sistema testuale/sociale/simbolico che ci vuole sempre vittime inermi, corpi senza vita ai quali si nega anche una degna sepoltura?²⁷ A noi, uomini e donne di fine millennio, di riflettere sulla *Poetica* delle nostre storie.

BIBLIOGRAFIA

BERRETTI, Jany. “E. A. Poe en traduction française: questions méthodologiques”. In *Revue de Littérature Comparée*, 2 (1989): 189-196.

BORGES, Jorge Luis. “Il racconto poliziesco”, *Oral*. Roma: Editori Riuniti, 1981, 49-70.

CAWS, Mary Ann. “Reflections in a Rococo Eye: Arabesques and Serpentine”, *The Eye on the Text*. Princeton: Princeton University Press, 1981, 70-86.

CORBEY, Raymond, e J. Th. Leerssen, eds. *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*. Amsterdam-Atlanta Ga.: Rodopi, 1991.

CRESWELL, Catherine J. “Poe’s Philosophy of Aesthetics and Ratiocination: Compositions of Death in ‘The Murders in the Rue Morgue’”. In Walker, R. D., ed. *The Cunning Craft: Original*

²⁶ Due saggi recenti, di Laura Saltz e David Van Leer, si sono occupati di “Marie Rogêt” confermando l’enfasi attribuita nel racconto all’ipotesi dello stupro ma attribuendogli un significato storico-sociologico che ne travalica, a mio avviso, lo spessore ermeneutico. Ambedue, infatti, riconducono la riscrittura della storia di Marie alla semplice trasposizione “distanziata” della vicenda di Mary Rogers, la quale sembra fosse morta in realtà per un aborto andato male: “In una storia dove l’assassinio nasconde lo stupro, che a sua volta rappresenta un aborto mal riuscito [...]” (Saltz, 259), “[...] ‘Mystery’ è troppo lungo, troppo dettagliato, troppo informe, e troppo inesatto perchè possa offrire un resoconto accattivante di Marie Rogêt o un’esposizione storica di Mary Rogers dal quale deriva” (Van Leer, 80). Pur identificando alcuni punti chiave per la comprensione del racconto - la “specificità di genere” collegata al ruolo svolto dal “corpo femminile” di Mary (Van Leer, 83), così come vengono messi in evidenza “i significati nascosti del corpo sezionato di Marie” (Saltz, 239) - si sottolinea l’importanza della “tesi dell’aborto” (Van Leer, 80) per valutare l’aderenza del testo di Poe/Dupin allo svolgimento e all’epilogo del “mistero” americano di Mary Rogers. È indicativo, a mio avviso, dell’eccessivo determinismo sociologizzante di queste letture, l’aver completamente trascurato (o ommesso?!) l’episodio dello *stupro* della seconda (o terza!) ragazza ad opera della banda di teppisti. Purtroppo, come spesso ci confermano i fatti, aggiungere la violenza di un aborto procurato a quella di uno stupro non muta la *poïesis* delle nostre storie.

²⁷ Il cadavere di Marie viene dapprima inspiegabilmente “sepolto affrettatamente non lontano dal punto nel quale era affiorato a riva”, dopo una settimana viene “dissotterrato” ed esaminato nuovamente, quindi viene “risepolto a carico del denaro pubblico”, ultimo affronto per la memoria oltraggiata di questo povero essere.

Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory. Macomb: Western Illinois University, 1990, 30-54.

ELMER, Jonathan. *Reading at the Social Limit: Affect, Mass Culture, & Edgar Allan Poe*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

FRANK, Frederick S. *Through the Pale Door: A Guide To and Through the American Gothic*. New York: Greenwood Press, 1990.

GALLI MASTRODONATO, Paola. "The Fall of the House of Usher: il paradosso del narrare". In *Studi americani*, 25-26 (1979-80): 7-35.

----- . "Quale 'gotico' alle origini del romanzo americano?". In *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata*, a.a. 1987-89. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, 263-274.

----- . *La rivolta della ragione: il discorso del romanzo durante la Rivoluzione francese (1789-1800)*. Potenza: Congedo, 1991.

GIARTOSIO, Tommaso. "'Imitative Propensities': mimesi eschiavitù negli scritti di Poe". In *Acoma: Rivista Internazionale di Studi Nordamericani*, III, 8 (1996): 81-94.

GRAHAM, Kenneth W. *The Politics of Narrative: Ideology and Social Change in William Godwin's Caleb Williams*. New York: AMS Press, 1990.

HARROWITZ, Nancy. "The Body of the Detective Model: Charles S. Peirce and E. A. Poe". In Eco U., Sebeok T. A., eds., *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana UP, 1983, 179-197.

IZZO, Carlo. *La letteratura nord-americana*. Firenze: Sansoni, 1967.

JAUSS, Hans Robert. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*. Bologna: Il Mulino, 1987.

LITS, Marc. "The Classical Origins and the Development of the Detective Novel Genre". In *Para.Doxa*, vol. 1, no. 2 (1995): 126-144.

LUZI, Alfredo. "La teoria della ricezione di Jauss in Italia: tra ermeneutica e antropologia". In *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, XXV-XXVI (1992-93), 307-320.

----- . "Milano nella poesia italiana del '900: tra alienazione e utopia". In Di Stefano P., Fontana G., eds., *Di selva in selva: Studi e testi offerti a Pio Fontana*. Bellinzona: Edizioni Casagrande SA, 1993, 147-163.

----- . "Una Vita: verso il moderno. Dalla scrittura realistica alla crisi del soggetto." In *Italo Svevo Scrittore Europeo (Atti del Convegno Internazionale, Perugia, 18-21 marzo 1992)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994, 517-534.

Mac ANDREW, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press, 1979 (U.M.I. facsimile, 1993).

NARCEJAC, Thomas. *Il romanzo poliziesco*. Milano: Garzanti, 1976.

PAULSON, Roland. *Breaking and Remaking: Aesthetic Practice in England, 1700-1820*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989.

POE, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. Patrick F. Quinn, ed. New York: The Library of America, 1984.

----- . *Essays and Reviews*. G. R. Thompson, ed. New York: The Library of America, 1984.

----- . *Tales of Mystery and Imagination*. Pádraic Colum, Introduction. London/New York: The Everyman's Library, 1975 (1908).

----- . *Selected Writings*. David Galloway, ed. and Introduction. Harmondsworth: Penguin Books, 1974 (1967).

----- . *Selected Poetry and Prose of Poe*. T. O. Mabbott, ed. New York: The Modern Library, 1951.

----- . *Racconti straordinari*. Traduzioni a cura di F. Pivano, A. C. Rossi, A. Traverso, V. Vaquer. Firenze: Sansoni Editore, 1965.

PORTER, Dennis. "Of Poets, Politicians, Policemen, and the Power of Analysis". In *New Literary History*, 19, 3 (1988): 501-519.

ROUGÉ, Bertrand. "La pratique des corps limites chez Poe: La vérité sur le cas de 'The Man that was Used Up'". In *Poétique*, 15, 60 (1984): 473-488.

SALTZ, Laura. "'(Horrible to Relate!)': Recovering the Body of Marie Rogêt". In Rosenheim S., e Rachman S., eds., *The American Face of Edgar Allan Poe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995, 237-267.

SCHOR, Naomi. "Female Paranoia: The Case for Psychoanalytic Feminist Criticism". In *Yale French Studies*, 62 (1981): 204-219.

TODOROV, Tzvetan. "Typologie du roman policier." In *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1971, 55-65.

VAN LEER, David. "Detecting Truth: The World of the Dupin Tales". In Silverman K., ed., *New Essays on Poe's Major Tales*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 65-91.